

## HEROIDAS A CUATRO VOCES (SOBRE *POLIFONÍA*, DE DIANA DE PACO)

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO  
*Dramaturgo*

Penélope, Medea, Fedra, Clitemnestra. Nombres que todos conocemos, nombres que atraviesan los siglos y que no nos dejan indiferentes: aún nos fascinan. Nombres de mujeres que rivalizaron con titanes. Nombres que deletreamos con respeto, con temor; siniestro es de cierta forma el halo que desprende la resonancia de sus nombres. Mujeres de alta estirpe, sangre de diosas corre por sus venas. Hijas de Zeus, se cuentan de ellas acciones propias de brujas, de madres siniestras, de amantes lascivas que impiden al héroe cumplir con su itinerario, llevándolo incluso a su pérdida.

Cuatro mujeres silenciadas por la tradición y la literatura, o que han visto cómo el papel que se les ha reservado en sus propias historias ha sido limitado por el peso de los hombres con los que han compartido peripecias. Cuatro mujeres cuyas acciones han sido contadas y reescritas por hombres; cuyas palabras las leyes masculinas obligaron en épocas pasadas a que fueran declamadas exclusivamente por hombres; mujeres cuyos quiméricos restos arqueológicos han sido buscados por ávidas manos de hombres para una ciencia de hombres; cuyas acciones y pensamientos han sido interpretados y juzgados por hombres, por hombres, por hombres. Cuatro figuras que concentran definiciones de lo femenino, muchas veces para ser luego criticadas, denunciadas, denostadas, incluso denegadas por los hombres.

*Polifonía*, obra de Diana de Paco que fue reconocida como finalista en el Premio Calderón de la Barca, es una reflexión sobre la función de esos personajes emblemáticos femeninos de la tragedia griega<sup>1</sup>. Pero, sobre todo, nos habla de cuáles han sido los problemas y conflictos de estas heroínas, desde su punto de vista personal, así como cuál podría haber sido la relación entre estas mujeres. Con *Polifonía* una autora española actual, escritora joven, mujer, busca encontrar para las heroínas su

<sup>1</sup> Diana de Paco Serrano, *Polifonía*, Introducción de Wilfried Floeck, Murcia, Universidad de Murcia, Antología Teatral Española, n.º 46, 2009.

voz propia, su pensamiento y su sentir; en primera persona, sin la mediación de una interpretación masculina.

En referencia con esta pieza dramática, no podemos olvidar un texto como es *Las Heroidas*, de Ovidio. Mucho de lo que se expresa en esta obra de teatro contemporáneo tiene que ver con este texto desgarrado y radical de la cultura latina, que se mueve entre lo lírico y lo narrativo, entre el mito y la interpretación personal de éste. Ovidio, como ahora Diana de Paco, nos muestra el rostro humano, subjetivo, de las grandes heroínas. Ambos las hacen descender de sus coturnos y las oímos expresarse con completa confianza, con la cercanía de alguien cercano que nos hace partícipe de un problema íntimo. Las vemos, las oímos, sentimos su aliento, el calor de su voz, casi podemos acariciar su piel. Nuestra dramaturga, como si su vida fuera paralela a la de Ovidio, sitúa el material mítico clásico en el centro de sus trabajos e intereses. Eso ha llevado a Diana de Paco Serrano a desarrollar una gran carrera como estudiosa y experta en este campo –actualmente interviene en un proyecto paneuropeo preparando un diccionario etimológico de mitología clásica–, siendo una de sus líneas de investigación la relación entre literatura y mito. Doctora y profesora universitaria de filología clásica, la dedicación de su tesis doctoral a la manera en que se ha tratado el mito de Agamenón, tanto en la literatura clásica como en el teatro español contemporáneo, habla de manera elocuente de esta Diana de Paco, mitógrafa. Podemos apreciar así su singularidad dentro del teatro español actual, uniendo esa doble vertiente de estudiosa y escritora. Su personalidad y su gran cultura le han permitido realizar dramaturgias de textos tan diversos como *Las amistades peligrosas* de Laclos, la historia de los Atridas, la leyenda de Orfeo...; le han permitido refundir a Shakespeare, a Eurípides, a Séneca, o al mismo Sófocles. *Polifonía* hereda mucho del concepto de dramaturgia tal como se entiende hoy en día: capturar, retomar e hibridar textos clásicos, mezclar temas y motivos, además de aportar un esfuerzo personal de reescritura del mito, que quiere huir de visiones impuestas para apostar por nuevas miradas que renueven viejos temas. Que el mito y sus figuras femeninas no se reduzcan al enfoque tradicional, falsamente tomado como original o único, impuesto por un punto de vista masculino, en que la mujer se ve relegada a un papel secundario, de ayudante o comparsa, y en que se castigan con la pena más brutal los intentos de las heroínas por ejecutar sus iniciativas y tomar un papel protagonista en la historia. Estamos ante una autora que aporta su visión femenina a un mito con el que sin duda comulga, pero en el que demanda la necesidad de buscar nuevas interpretaciones con respecto al papel de la mujer y a la significación de lo femenino.

A nadie le debe extrañar por ello las características de un texto como *Polifonía*, que, fusionando a Sartre con Ovidio, encierra a las heroínas clásicas en un recinto

difícilmente concebible de forma realista, tal y como lo era el de *A puerta cerrada*. Un espacio que es el de una cárcel, que es el de la conciencia de cada una de las heroínas parricidas, que es el de la mente de Penélope, que es espacio tanto de culpabilidad como de espera imposible, y que al fin se delata como el del sueño de Penélope... Un espacio que surge de la narración y que desde el hoy en día quiere reorganizar el mito y la historia que de éste se deriva.

El gesto de Diana de Paco vuelve a replicar al de Ovidio. Relata el mito y en su recuento no se limita simplemente a transmitirnos lo que ocurrió. Lo formula de una manera nueva, no sólo reinterpretando las versiones más clásicas, las versiones que manejamos y conocemos –ligadas a la glorificación del héroe, y ceñidas a una concepción de lo masculino como dominante, dotado de valores positivos– sino que logra una nueva formulación del mito, libre de ataduras ideológicas heredadas. Un mito centrado en la mujer y en su culpa: la espera y el sometimiento enfrentado a la ira y la venganza, hibris de lo femenino que los personajes deben purgar.

Sé que entra dentro de lo absurdo utilizar un juego de palabras propio del español para asociar el título del libro de Ovidio, de *Las Heroidas –Epistolae Heroidum–*, con el término “herida”. Pero es notable cómo fracasan los intentos más estrictos de titular el libro de Ovidio como *Las Heroínas*, ya que el término “heroida” parece crear un significado nuevo, apartado de lo que “héroe” pueda denotar y connotar. “Heroida” se desvincula de lo que sería la declinación femenina para tal palabra y una consecuente versión y reversión del héroe como mujer. De hecho, la palabra “heroida” se incorpora al español como descripción de género literario, el género epistolar de mujeres que se lamenta por la falta de sus héroes: “Composición poética en que el autor hace hablar o figurar a alguna heroína o personaje femenino célebre”, nos indica el diccionario de la RAE. Heroidas, reunión de heridas. Llaga que se lamenta, ser que ha sido desubicado de la marcha de la historia para acabar siendo simple comparsa, simple valor acompañante. Llanto y lamento.

Llanto, lamento, pero ante todo, canción. La palabra “polifonía”, “muchas voces”, tiene múltiples maneras de ser entendida. Diversidad de voces, unión de varias voces diferentes, y también, de forma más precisa, concordancia de voces. Musicalmente, la polifonía es una forma en la que un tema pasa de una voz a otra, para luego volver a la primera voz, en un movimiento incesante que sólo se ve interrumpido por el acorde de todas las voces, o por su suave morir, de forma que entonces sería el silencio el que va pasando de voz en voz, cerrando y al mismo tiempo abriendo la obra a la eternidad. Sin duda, éste podría ser el propósito formal de *Polifonía*.

*Polifonía* se desarrolla como una larga escena en la que las cuatro mujeres van desarrollando su relación mutua al margen de la que es la historia personal de cada

una de ellas, ésa que conocemos por lo que el mito nos ha legado. Están más allá del tiempo del mito, cuando ya éste se ha cumplido, y sólo queda la lamentación o la reflexión. Ellas indagan las razones que las han llevado a estar donde están, y tres de las heroínas, las tres que están marcadas por el crimen, se extrañan e interrogan sobre la presencia entre ellas de Penélope, imagen de la mujer fiel, de la mujer, ¿por qué no decirlo con toda su fuerza?, *sumisa*, frente a ellas, figuras emblemáticas de lo femenino que se ha rebelado, se alza y se enfrenta al hombre.

Una a una, cada una de las voces se van incorporando a la historia. Medea despierta de su sueño y se encuentra con Penélope, trabajando incansable en su telar. Fedra le sigue en ese despertar, y poco después surge la voz de Clitemnestra. Las mujeres van hilando preguntas, dudas, confianzas. Si esta es una obra “a la griega”, deberíamos reconocer los elementos clásicos de la tragedia: los caracteres, el coro y el corifeo. En *Polifonía* tenemos tres personajes enfrentados a uno, Penélope, que ha decidido marcar su diferencia con respecto a las demás. De alguna forma, su posición se puede relacionar con la del corifeo, el que dicta lo que se debe decir, expresando las inquietudes del coro. Pero hay una ausencia en *Polifonía*. Es una ausencia que la misma obra juega a indeterminar, a no aclarar cuál es su naturaleza: si la ausencia que se da en el texto es la de los caracteres, o si lo que falta es el coro. Podríamos identificar el coro, lugar de interrogación de la polis, con la suma de los caracteres de estas tres mujeres, pero no por ello sus personalidades se desdibujan completamente. No hablan tanto al unísono, sino en un juego semiótico deslizante, en el que las notas de significación se van recombinando de personaje en personaje, hasta converger en la reinterpretación de sus figuras y de sus historias. El grupo de mujeres oscila entre lo que sería el coro, con todo aquello que las une, y la individualización de sus voces y sus respectivas singularidades como personajes, en las que ellas se ven ratificadas una y otra vez. Dos de esas mujeres se declaran extranjeras. Las otras dos, hermanas. Las cuatro mujeres visten largas túnicas, pero en mayor o menor medida, los colores de sus ropajes las distinguen. Tres de ellas se consideran culpables de la muerte de sus parientes. Una de ellas no, y ésta es la diferencia fundamental entre ellas. Las diferencias se van creando y se van diluyendo de personaje a personaje. Todas las diferencias acaban relativizándose, excepto precisamente la que distingue a Penélope del resto de las mujeres. Penélope es copartícipe de una epopeya, mientras que el resto de las heroidas han sido apartadas de la gesta heroica. Medea, Clitemnestra y Fedra son tres mujeres enfrentadas a los héroes, mientras que Penélope es la imagen de la mujer que ha sabido ser compañera fiel del héroe. Las tres rebeldes han sufrido un castigo cruel, en consonancia a su error y a su culpa. Personajes culpables, juzgados de forma desfavorable por la tragedia, mientras que la historia de Penélope no concluye en catástrofe, aunque sea a costa

de la sumisión con respecto el héroe y de una fidelidad ciega hacia alguien que nunca fue fiel.

En el texto la polifonía se logra al surgir la concordancia de las voces de las tres parricidas, en oposición a esa voz discordante, la de la mujer aparentemente inocente, aparentemente fiel, que espera hasta la eternidad el regreso de su marido, oponiéndose no sólo al deseo de aquéllos que pretenden tanto su goce como el gobierno que su posesión significa, sino también a aquellos cercanos a ella que la acusan de permitir este acoso seductor, y tal vez dejarse arrastrar por él. Penélope, siempre despierta, insomne y concentrada en su obra, en esos hilos de plata con los que trenza historias, es tejedora de su destino y pretende tener además el control del de las demás.

*Polifonía* utiliza una doble estructura, en la que se alterna la continuidad de la escena colectiva citada, con la de escenas breves, e individuales, en las que, al tiempo que Penélope las teje en su tapiz, las heroínas citadas reviven momentos fundamentales de su vida, momentos que han sido silenciados o emborronados por la mitografía oficial. Las mujeres, cada una de ellas, se enfrentan con los personajes masculinos que han marcado su vida: sus hijos, sus esposos –sus víctimas, sus verdugos– en un espacio singular y acrónico, en el cual las otras heroínas no intervienen. Escenas en las que vemos el encuentro de Fedra con su hijastro Hipólito y su esposo Teseo; de Clitemnestra con Agamenón y luego con su vástago y asesino, Orestes; el de Medea con Jasón; y el de Penélope con Telémaco y luego con un Ulises que nunca sabremos hasta qué punto es el auténtico Odiseo o no. Estas escenas son revisadas, reinterpretadas y reescritas para nosotros en un proceso que va más allá de una simple dramaturgia del mito. El resto de las demás mujeres son testigos mudos de estos encuentros, de las despedidas en que los personajes masculinos abandonan para siempre a las mujeres. Esas escenas están en los recuerdos de cada una de ellas pero también son escenificadas para que las demás sean testigos y conocedoras de ellos. *Polifonía* es por ello un texto metateatral, en el que el mito se pone en escena interpretado por los mismos personajes que lo han vivido, en el que estos mismos son espectadores, intérpretes y críticos de las escenas míticas que en el tiempo eterno de lo mitológico vivieron y en el tiempo presente del rito teatral viven. Los personajes no sólo son parte de la obra, sino que se convierten en intérpretes y casi jurado de la misma obra y lo que en ella se expone. Su análisis y sus juicios en principio parecen dirigirse hacia cada una de ellas mismas. Pero realmente, en cuanto que todas son simplemente voces complementarias de una única voz, y esta voz es la de Penélope, podríamos afirmar que las heroínas realmente la juzgan a ella, la mujer condenada a someterse al hombre, se dirigen a preguntarse sobre la personalidad de esta mujer, que no deja de representar el estatuto de lo femenino

en la civilización occidental, mediatizada por el poder del hombre y coaccionada por la imposición de silencio.

Un procedimiento de la escritura musical a varias voces es el de la fuga, que es utilizado de forma preponderante por la polifonía. La persecución de una voz por otra, creando una estructura contrapuntística a partir de un mismo tema musical, desplazado en cada voz con respecto a la antecedente y a la consecuente por un número de compases regular. El texto entra pues en fuga, utilizando esta forma musical en la que un tema es tomado por una voz e imitado a cierta distancia de la anterior. El texto se convierte en una persecución de varios personajes circulando por un mismo itinerario. A esa fuga, que se replica de forma literaria en el texto, en cuanto a ese juego de protagonismos que va pasando de una heroína a otra, hasta culminar en la representación de la escena respectiva de la despedida de la heroína con su héroe correspondiente, se le suma la persecución de un enigma: cuál es el secreto que guarda Penélope.

Es el misterio de Penélope lo que se plantea al fin y al cabo. El de la mujer que calla, frente a las mujeres que se rebelaron. La mujer que para tapan su secreto y su culpa quiere someter a las otras a la estrecha cárcel de su conciencia. Penélope, con su telar y su saber, parece conocer la historia y el destino del resto del grupo. Pero se resiste a que las demás sepan qué es lo que le pasó a ella. No quiere admitir su culpa, por mucho que al final llegue a ser evidente. Por encima de lo que ella reconoce, nosotros, como espectadores, y al mismo tiempo que las otras tres heroínas, vemos otra realidad, más culpable. Un hombre llegó a Ítaca, y se reclamó como el esperado Ulises, bañando de sangre el palacio al acabar con sus rivales. Pero Penélope negó que ése hombre fuera el esperado, y se resistió a que ocupara su lugar, acabando con él. Penélope se defiende argumentando el carácter de farsante de su víctima, y sigue esperando un Ulises a quien vestir con su manto. Pero Penélope no ha matado a un falso Ulises que pretendía suplantar al añorado marido, sino que realmente él era Ulises y ella lo ha asesinado. Si en todas las heroínas existe un motivo para el parricidio que han cometido, una razón mayor que justifica el crimen, que lo inscribe en el mandato de una ley superior, en Penélope –la mujer fiel, la mujer justa, la mujer que teje y desteje historias esperando a su adorado marido– no hay justificación. Sólo ha obrado como motivación para su crimen el rechazo contra una persona que simplemente no es deseable que siga viva, porque ha cambiado tanto a su retorno que ya no es el que se esperaba. Su crimen no aspira tampoco a la liberación, sino al deseo de perpetuar la espera, de prorrogar la ausencia. Éste es el gesto más meditado, más individualizado, de las cuatro protagonistas. El gesto más subjetivo, el más egoísta, y por eso mismo, el gesto más cobarde. Penélope se escuda tras el tapiz que teje y desteje. Pero si los motivos que traza su

mano en su bordado son los de los parricidios cometidos por las demás, estos de forma fragmentaria van conformando su mismo crimen, el asesinato de Ulises. Un crimen que es injustificado, un crimen que sin embargo ha sido querido y meditado, un crimen que luego ha sido reprimido, en un acto de forclusión que perturba al personaje, afecta al mismo texto y está dictando la ideología y principal orientación de éste.

Y en esta visión del mito no sólo se altera la relación entre hombre y mujer con respecto al mito establecido, sino que se plantea algo que está en todos los mitos vistos, y que de forma convulsiva afectaría a Penélope: la relación de la mujer con su experiencia de maternidad, con la parentela. Clitemnestra mata a Agamenón, clamando por una venganza justísima, debida a la actitud traidora de éste con respecto a su hija, Ifigenia, a la que entregó en sacrificio engañando para ello a la heroína. Y luego, es incapaz de suplicar a su hijo Orestes clemencia. Fedra se enamora de su hijastro, y eso desencadena la perdición de éste. Medea “libera” acabando con sus vidas a los hijos habidos con Teseo para evitarles la arbitrariedad de éste. ¿Y Penélope? Es precisamente, en el comienzo de la obra, en el momento en que empiezan a irrumpir las evocaciones, tras la escena en que Fedra expresa su amor a Hipólito, y en que el rechazo de éste hace que esta escena sea su último encuentro, lo que provoca que aflore la primera e involuntaria ensoñación de Penélope. El último encuentro entre ella y su hijo, Telémaco. Telémaco huye de Penélope en cuanto a que recrimina en ella una actitud que él no valora como de estricta fidelidad al padre ausente, pero también en cuanto a que él siente la atracción de la madre y no puede soportarla, tomando rasgos del mismo Hipólito. Ante la huida de Hipólito, Penélope le advierte que renuncia a esperar su regreso. Con ello, ¿Penélope no se ve afectada por el pecado de Medea, de la negación y aniquilación de su misma maternidad? ¿O, incluso, de la traición de Fedra, que empuja a la perdición al ser que quiere y del que no obtiene correspondencia? ¿No sacrificó así Penélope a su hijo, tal vez asustada por la posibilidad del incesto? ¿No es entonces la tragedia que luego se desencadena el pago a esa traición de Penélope hacia su parentela, hacia una maternidad que no ha sabido gestionar? Penélope deja vacía la casa de Ítaca. Su hogar es un sitio inhóspito y agostado, sin hombres, sin regeneración, ocupado por una mujer que niega cualquier posible futuro, que envejece estéril esperando un regreso que ella sabe imposible, haciendo y deshaciendo un tapiz para no reconocer su verdad. Ése es el legado de Penélope.

Penélope, en el corazón de su conciencia, se encuentra finalmente con Ulises. Pese a que siga negándose a admitir que ese hombre brutal sea su marido, pese a que reviva el crimen. Penélope es una asesina. Las parricidas: Clitemnestra y Medea, así como la traidora Fedra, podrán liberarse de una vez, y salir de la cruel reclusión a

que las somete la conciencia de Penélope, sólo si ésta Penélope, la mujer aparentemente inocente, pero que realmente ha cometido el crimen más horrendo, lo admite como tal, y puede así darle un sentido nuevo y más real tanto a su espera y su vida como a la del resto de las mujeres. Penélope se asoma a ese momento, y siente el cansancio de toda una vida de engaño.

Heroidas, heroínas heridas, heroínas marcadas por la ausencia del héroe. Pero si hay una ausencia, esta se debe a que existe y ha existido héroe. Ése héroe ha determinado la vida de la mujer. Y la pregunta es: ¿sería posible otra vida para la heroína sin un héroe?

Mientras que las demás mujeres al haber muerto han atravesado el Leteo, y se encuentran libres de sus recuerdos, Penélope, no muerta, conserva la memoria de las demás y la denegación de su acción. Las parricidas son forzadas a recordar debido a la pervivencia del recuerdo de Penélope. Prisioneras del recuerdo de Penélope, sus historias y sus crímenes surgen de sus manos para tejer ese tapiz. Pero esta coacción no es sino un pretexto de Penélope para no escribir su propia historia. El tapiz está incompleto, e incompleta es su función: ¿túnica del héroe, sudario de éste, o túnica y sudario de quién?

Penélope con su labor de tejido y entretejido de historias es la parca; su tela acaba convirtiendo en realidad los motivos que la conforman. El tapiz completo traza por fin la historia de la mujer, que sí admite su acción, y contiene un gesto de esperanza, el de que haya un destino para lo femenino. Pero éste reconocimiento final no sé hasta qué punto es tardío, hasta qué punto es aceptable. ¿Hay catarsis para Penélope, alcanza una anagnórisis purificadora? El sueño final de Penélope nos sume en la angustia. Tras conocer su condición de parricida, Penélope, que desde el comienzo de la obra, desde mucho tiempo antes de que arrancara la acción, era insomne, ahora, expuesta su culpa en público, desenmascarada por Medea ante las demás y ante nosotros, lectores, duerme. Duerme y eso crea un bucle en la historia. Mientras las voces de las otras tres heroínas se van desdibujando en una única voz, hasta al final cantar al unísono conformando ya de forma evidente un coro, que inicia el éxodo que cierra la tragedia, Penélope duerme y volvemos al principio del texto. Aunque ahora ella se sabe ya culpable, no puede negar su crimen, y vive en su conciencia, esperando ya sólo el momento del olvido, o el momento de la acción.

Si Penélope ahora duerme la pregunta es: ¿quién sueña ahora? ¿Habrá obtenido Penélope la bendición del olvido, atravesado el Leteo y se ha liberado de los recuerdos fatales, de culpas, represiones y remordimientos? Una vez desprendida de su rostro la máscara impuesta y hasta ahora aceptada, ¿Penélope podrá por fin iniciar su propio trayecto personal, podrá escapar del encierro de su conciencia, de una conciencia que la niega? Y cuando Penélope despierte, ¿con quién se encontrará? ¿Cuál



será la índole de los problemas que afecten a esa nueva mujer ante la cuál abra los ojos Penélope?

...ahora es el silencio lo que va pasando de voz en voz, cerrando y al mismo tiempo abriendo la obra a la eternidad...